

Revista de Literatura, 2010, julio-diciembre, vol. LXXII, n.º 144,
págs. 325-339, ISSN: 0034-849X

JUAN DE LA CUEVA Y SU TRAGEDIA DE LOS SIETE INFANTES DE LARA

RINALDO FROLDI

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Dedico este ensayo al profesor y amigo
Maurizio Fabbri en el momento
en que deja la cátedra universitaria

RESUMEN

Este artículo examina, en el marco de la literatura teatral española, la tragedia de finales del siglo XVI y, en particular, la *Tragedia de los siete Infantes de Lara*, de Juan de la Cueva. La histórica leyenda, narrada en las crónicas y en los romances, es asumida en el teatro solo en su parte final: la parte inicial se confía a las narraciones de algunos personajes. La estructura de la tragedia es original: Juan de la Cueva procede a través de «cuadros» sucesivos que se refieren a los episodios más dramáticamente sugerentes. Es destacable el interés del poeta por el valor de la palabra y por la búsqueda formal y culta, no sin algunos abusos retóricos. El ensayo pone de relieve las características del gusto humanístico que inspira a Cueva, así como los contradictorios puntos de vista en la historia crítica de esta composición, que posiblemente tuvo el mérito de levantar *admiratio*, pero también de elevar moralmente al público, como el poeta se propuso.

Palabras clave: Juan de la Cueva, tragedia española, teatro sevillano, Renacimiento, infantes de Lara.

JUAN DE LA CUEVA AND HIS TRAGEDIA DE LOS SIETE INFANTES DE LARA

ABSTRACT

This paper analyses tragedy at the end of the 16th century, within the framework of Spanish plays, and specially the *Tragedia de los siete Infantes de Lara* by Juan de la Cueva. The historic legend, recounted in chronicles and ballads, is taken up in this play just at the end: the initial part is only taken in the accounts of some of the characters. The structure of the tragedy is rather original: Juan de la Cueva goes through successive «pictures» which refer to the most dramatically evocative episodes. Noteworthy is the poet's interest in the value of words and his search for a formal and learned style, not lacking occasionally of some rhetorical abuses. This paper highlights the characteristics of Cueva's humanistic style as well as the contradictory points of view in the critical history of this work, which probably raised *admiratio* but also raised the moral of the audience, as was actually the poet's intention.

Key words: Juan de la Cueva, Spanish tragedy, Sevillian plays, the Renaissance, *Los infantes de Lara*.

A diferencia de otras tragedias de Cueva de las que me ocupé con anterioridad¹, la de los *Infantes de Lara* no se inspira en la tradición clásica sino en una leyenda ambientada en la historia medieval española² que lleva a la época del califato de Córdoba, cuando en torno al año 1000 Almanzor era ministro del califa, si bien prácticamente actuaba como soberano (en la tragedia, Cueva incluso lo define como Rey). Su dominio comprendía la mayor parte de España; sólo en el norte de la península había príncipes cristianos (en el reino de León, en el condado de Castilla, en Navarra y en parte de Aragón, así como en el condado de Barcelona).

El conde de Castilla, Fernán González, hacia mediados de siglo había conseguido reunir León y Castilla y constituir así el núcleo principal de la que sería la *reconquista* cristiana de los territorios del califato. Sus vasallos eran Ruy Velázquez y su cuñado Gonzalo Bustos, consorte de su hermana doña Lambra. Esta última le pide a su hermano que vengue la muerte de un servidor suyo por parte del menor de los Infantes, hijo de Gonzalo Bustos, fruto de un matrimonio anterior. Ruy Velázquez concibe como venganza una torpe traición: envía a Gonzalo Bustos a una supuesta misión diplomática a Córdoba con una carta para Almanzor. En ella invita al jefe árabe a que asesine al mensajero cristiano y le ofrece ayuda para atraer a los siete Infantes en una emboscada. Pero Almanzor no mata a Gonzalo Bustos, sino que se limita a mantenerlo preso. Incluso acepta el envío de un ejército al mando de los capitanes Gálvez y Viara a Almenara, donde las tropas árabes podrían sorprender a los Infantes. Y de tal manera sucede: aun oponiéndose valientemente a las fuerzas enemigas opresoras, los siete hermanos son asesinados y con ellos su ayo Nuño Salido. Después, como macabro trofeo, sus cabezas son enviadas a Almanzor, quien, mostrándose generoso con su prisionero, lo invita a cenar y, al final del banquete, hace que le pongan delante, alineadas en la mesa, las cabezas degolladas, pidiéndole que las identifique. Inmediatamente Gonzalo Bustos las reconoce como las de sus hijos y de su ayo: siente dolor y horror y casi enloquece. En ese momento, Almanzor, en un gesto de piedad, lo libera y le deja que regrese a Castilla.

No obstante, durante el cautiverio, había nacido una relación amorosa entre la hermana de Almanzor, Zaida, y Gonzalo Bustos, quien, no sin padecer por

¹ FROLDI, Rinaldo. «Juan de la Cueva y un tema clásico en el humanismo español: la contienda entre Ayax y Ulises por las armas de Aquiles». En *Homenaje a Antonio Prieto. Humanismo y pervivencia del mundo clásico*. Alcañiz-Madrid, IV, 1, 2008, pp. 149-159, y «Tragedia de la muerte de Virginia y Appio Claudio». En *Homenaje a Giovanni Caravaggi*. Pavía (en prensa).

² Sobre las fuentes y la historia de la leyenda, véase MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *La leyenda de los Infantes de Lara*. Madrid, 1971; CUMMINS, J. G. «The chronicle texts of the legend of the Infantes de Lara». En *Bulletin of Hispanic Studies*, 1976, LIII, n. 2, pp. 101-116; VATTERONI, Sergio. «Osservazioni sulla leggenda degli Infanti di Lara nella prima Crónica General». *Medioevo romanzo*, 1993, pp. 31-61; COATES, Geraldine. «The 1541 *Crónica general* and the historical Theatre of Juan de la Cueva and Lope de Vega». En *Bulletin of the Comediantes*, 2008, 60, 1, pp. 1-29.

ello, decide partir hacia Castilla, abandonando a Zaida, quien espera un hijo fruto de su amor secreto. Zaida no consigue retenerlo, recurre con tal fin incluso a sortilegios, pero finalmente debe resignarse. Al despedirse, Gonzalo Bustos le deja la mitad de su anillo y le pide que se lo entregue a su hijo cuando alcance la mayoría de edad. Almanzor, al enterarse del nacimiento del niño, primero acoge la noticia con fastidio, pero después acepta la realidad, que festeja públicamente. Lo educa según la costumbre musulmana y le hace asumir el nombre de Mudarra. Cuando llega a la mayoría de edad, Mudarra va a buscar a su padre y lo encuentra. Gonzalo Bustos lo reconoce como hijo suyo gracias a la mitad del anillo que le había entregado a la madre y se aplica con desvelo para convertir al cristianismo a su hijo y a su séquito. Al final, Mudarra –casi un enviado de Dios– imparte justicia al matar a Ruy Velázquez y se muestra indiferente ante su tardío arrepentimiento cuando vilmente trata de huir; después, en su misma casa, quema a Doña Lambra.

Cueva evoca una leyenda española medieval de áspera brutalidad, dominada por el sentimiento de la venganza, bien conocida porque había sido transmitida por las *Crónicas* y difundida popularmente en muchos *romances*³, de fuerte influjo en la tragedia y de los cuales hay evidentes reminiscencias en el texto del poeta sevillano. Le da nueva forma a la leyenda, la dramatiza e introduce motivos de la más refinada sensibilidad humanista; al final, la muerte cruel de los traidores no es una sórdida venganza sino un acto de justicia: la Providencia guía la mano de Mudarra. A través de la representación escénica sostenida por un lenguaje unas veces de fuerte acento culto y otras popular, quiere llevar a los espectadores a que revivan episodios alejados en el tiempo para aportarles con ellos, y así con el deleite, valores patrióticos y morales. Con la finalidad de acrecentar la eficacia dramática, introduce escenas suyas originales como, por ejemplo, el amor tierno de Zaida por el prisionero cristiano, amor que asume rasgos propios de la novela sentimental. Es más, con no pocas reminiscencias senequistas, en el monólogo del capitán Viara, este se autoinculpa de ceder por interés político al poder que le ha llevado a amargas desilusiones que ahora alimentan en él un nostálgico y afligido deseo de vida humilde y genuina, casi un horaciano o virgiliano sueño bucólico de serenidad y sed de vida retirada. Igualmente original es la inserción del canto del truhán en la escena del banquete organizado por Almanzor, canto que se presenta como una glosa de cancionero.

³ ACUTIS, Cesare. *La leggenda degli Infanti di Lara*. Torino, 1978; MICOZZI, Patricia. «Juan de la Cueva. *Los siete Infantes de Lara*, 1579». En *Quaderni di filologia e lingue romanze*, 1990, n. 5, terza serie, pp. 77-97. La bibliografía al respecto es muy amplia: sin olvidar los imprescindibles trabajos de Menéndez Pidal, remitimos al panorámico libro de Paloma DÍAZ-MAS. *Romancero*. Barcelona: Crítica, 1994. La influencia de los romances sobre los Infantes de Lara (fragmentarios y episódicos) podría explicar ese mismo carácter de algunas escenas de la tragedia.

Si algunos críticos han llegado a juzgar en términos negativos la obra de Cueva por haberla confrontado inoportunamente con la tradición clásica griega, y después con el rigor teórico neoaristotélico, en mi opinión ha sido un error quererla juzgar no en sí misma ni con relación a la realidad histórica del momento en que Cueva trabajaba para un público que afrontaba un espectáculo ciertamente nuevo y al que él se preocupaba por acercarle la sensibilidad⁴.

Juan de la Cueva, cuya formación en el ámbito humanístico de la Sevilla de finales del Quinientos es aceptada⁵, se aproxima no a la tradición de la tragedia griega –tal como habían tratado de resucitarla en Italia Trissino, Rucellai y Alamanni–, sino sobre todo a la latina de Séneca, que había encontrado clara expresión en 1541, cuando Giraldi Cinzio, en Ferrara, había puesto en escena *Orbecche* (editada en 1543), precisamente en la época en que ya en Italia el Renacimiento estaba agotando la fase de su máximo esplendor y se dirigía a una época de crisis⁶.

Cueva demuestra que conoce *Orbecche*, obra cuyo prólogo contiene algunas claras anotaciones teóricas que Giraldi corroborará ampliamente en su *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (1543)⁷. Giraldi

⁴ En torno a un aspecto de la influencia italiana en Cueva, véase FROLDI, Rinaldo. «Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva». En *El teatro en tiempo de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas del Teatro Clásico*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 15-30.

⁵ COSTER, Adolphe. *Fernando de Herrera (el Divino)*. París: 1908, pp. 19-23; SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico. *Juan de Mal Lara. Su vida y sus obras*. New York: 1941; GASPARINI, Mario. *Cinquecento Spagnolo, Juan de Mal Lara*. Firenze: 1943; PINEDA NOVO, D. «Juan de Mal Lara, poeta, historiador y humanista sevillano del siglo XVI». *Archivo Hispalense*, 1967; RODRÍGUEZ BERNAL, M. «Introducción» a Juan de Mal Lara. *Philosophia vulgar*. Madrid: 1966, pp. IX-XXXIV.

⁶ Sobre el segundo Renacimiento: DONDONI, Lucia. «Un'interpretazione di Seneca nel '500: G. B. Giraldi». *Rendiconti dell'Istituto Lombardo*. 1959, XCIII, pp. 3-16 y pp. 155-182; SCRIVANO, Ricardo. *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*. Padova, 1959; HORNE, P. R.. *The tragedies of G. B. Cinthio Giraldi*. Oxford: University Press, 1952; ARIANI, Marco. «L'Orbecche di G. B. Giraldi e la poetica dell'orrore». *Rassegna della letteratura italiana*, 1971, 3, pp. 432-450; KLANICZAY, Tibor. *La crisi del Rinascimento e il Manierismo*. Trad. Italiana. Roma, 1973; ARIANI, Marco. *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*. Firenze, 1974, y «La tragedia del '500». En *Il teatro italiano*. Torino, 1977, vol. II; LUCAS, Corinne. *De l'horreur au «lieto fine»*. *Le controle du discours tragique dans le theatre de Giraldi Cinzio*. Roma, 1984; CREMANTE, Renzo. «Teatro del Cinquecento, I». *La tragedia*. Milano-Napoli, 1988; ROMERA PINTOR, Irene. *La tragedia renacentista*. Selene de Giraldi Cinthio. Madrid, 1977, y *Selene*. Bologna, 2004; también ha publicado recientemente otras tragedias de GIRALDI, Cinzio. *Gli Antivalomeni, Didone, Euphimia*. Madrid, 2008.

⁷ Probablemente, Cueva conoció *Orbecche* en una de las numerosas ediciones de la obra en el siglo XVI: G. B. GIRALDI Cinzio. *Orbecche*, Venezia: Figliuoli di Aldo, 1543 (otras ediciones, todas de Venecia: 1547: 1551, 1552, 1558, 1560, 1564, 1570, 1572). Naturalmente también se halla en la edición póstuma de las *Tragedie*, al cuidado de su hijo Giulio Cesare Giraldi, Venezia, Cagnaccini, 1583.

También de Giraldi: *Gli Hecatommithi*. Monte Regale (hoy Mondoví): Lionardo Torrentino, 1565; ed. Girolamo Scotto, Venezia, 1566, ed. Enea de Alaris, Venezia, 1574. Asimismo

aceptaba muchos preceptos aristotélicos, pero se alejaba de ellos en las insistentes acentuaciones morales que en él se ligan a la necesaria finalidad de la purificación de las pasiones. Sobre todo se inspiró formalmente en la gravedad majestuosa de los modelos senequistas y captó de ellos el sentido profundo de la teatralidad, realizándola con notable libertad compositiva y una serie de elaborados expedientes retóricos⁸. En la tragedia de Cueva, la presencia senequista es particularmente evidente en algunos episodios como la presentación de las cabezas degolladas de los hijos al padre, la violencia sin piedad de Mudarra al matar al rey traidor Ruy Velázquez, invocando a Dios para que guiara su brazo «de suerte que no deje dél pedazo», y el atroz espectáculo de la muerte de doña Lambra entre las llamas de su casa con el que concluye la tragedia.

Antes de las representaciones sevillanas de Cueva (1579-1581), en el corpus poco documentado, y por ello también poco estudiado del teatro español de finales del Quinientos, observamos que había habido algunas tentativas de teatro trágico. Piénsese en el gallego Gerónimo Bermúdez, que había compuesto y después publicado en Madrid en 1577 (con el seudónimo de Antonio de Silva) un volumen titulado *Primeras tragedias españolas*, que contenía dos dramas, la *Nise lastimosa* y la *Nise laureada*, inspirados en el suceso histórico de Inés de Castro, esposa del Infante don Pedro de Portugal, de su cruel muerte y su póstuma coronación como reina de Portugal. Dramas en los que la estructura al modo clásico se acompaña de reflexiones sobre la falacia de los comportamientos humanos⁹. En el mismo 1577, y en el ámbito cultural valenciano, Rey de Artieda afirmaba haber compuesto la tragedia *Los aman-*

mo, *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie a Giulio Ponzoni*. Ferrara: 1543. Ediciones modernas: Milano, 1864, Bologna, 1975. *Scritti critici*. Guerrieri Crocetti, C. (ed.). Milano, 1973.

⁸ Acerca del influjo de Seneca en Cueva, véase: Morby, Edwin S., «The Influence of Senecan Tragedy in the Plays of Juan de la Cueva». *Studies in Philology*, 1937, XXXIV, pp. 383-391; *The Plays of Juan de la Cueva*, tesis doctoral inédita, University of California, Berkeley, 1938; Herbert E., Isar. «La question du pretendue «senequisme» espagnol». En *Las tragédies de Senèque et le theatre de la Renaissance*. Jacquot, Jean (ed.). París, 1964; Serrano Poncela, Segundo. «Séneca entre españoles». En *Collected Studies in honour of Américo Castro's eightieth year*. Oxford, 1965, pp. 383-396; Blüher, Karl A. *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Madrid, 1983.

⁹ SILVA, Antonio de. *Primeras tragedias españolas*. Madrid: Francisco Sánchez, 1577; ed. moderna: Bermúdez, Jerónimo. *Primeras tragedias españolas*. Triwedi, Mitchell D. (ed.). Estudios de Hispanófila, University of North Carolina, 1975; de Triwedi, véase también «Notes on Bermúdez's *Nise laureada* and Dolce's Paraphrase of Seneca's *Thyestes*», *Philological Quarterly*, 1963, XLII, 1, pp. 97-102; Freund, Marbeta L. «Algunas observaciones sobre «Nise Lastimosa» y «Nise laureada» de Jerónimo Bermúdez». *Revista de Literatura*, 1961, XIX, pp. 103-112; Hermenegildo, Alfredo. «Procedimientos de teatralización: la *Nise lastimosa* de J. Bermúdez». En *Teatro clásico*. Madrid, 1995, 8, pp. 15-35, y «Jerónimo Bermúdez y la dramatización del vacío de poder: la «Nise lastimosa». En *El escritor y la escena. Homenaje a Marc Vitse*. Ciudad Juárez, 1997, pp. 87-100.

tes, que, como las precedentes, manifestaba el empeño del autor en utilizar algunas características de la tragedia de tradición clásica (como la articulación en cinco actos y el uso del coro), pero también la realización de algo nuevo, apuntando a lo patético: a la escena es llevada la relación amorosa de dos jóvenes cuyo amor ven frustrado por una serie de coincidencias fatales¹⁰.

En el poeta sevillano, la idea teórica del género 'tragedia' conserva mucho de la tradición medieval¹¹. Es erróneo tratar de examinarla con referencia a aquella que él expone en el *Ejemplar poético*, publicado en 1609, en un año muy alejado de la época en la cual había compuesto y hecho representar sus cuatro tragedias. En el *Ejemplar*, Cueva mostrará cómo había acogido favorablemente la gran novedad de la comedia lopesca, pero también cuándo había puesto en escena sus obras dramáticas; distinguía las tragedias de las comedias sólo por el distinto resultado final: doloroso en las tragedias y feliz en las comedias. Véase lo que escribe en el *Viaje de Sannio* que publicó en 1585, pero que había elaborado algunos años antes:

...siempre en la tragedia mueren,
un fin della esperando dolorido;
en la comedia muerte no hay que esperen
.....
en la Tragedia vive la discordia
y en la Comedia enojos y concordia¹².

¹⁰ REY DE ARTIEDA, Andrés. *Los amantes*. Zaragoza: Viuda de Pedro de Hueta, 1581. Juliá Martínez, Eduardo (ed. Moderna). Valencia, 1929; Irazzo, Carmen. Madrid, 1981; Ferrer, Teresa. En *Teatro Clásico Valenciano*. Madrid, 1997, pp. 7-60.

¹¹ Dos gramáticos latinos de mediados del siglo IV dominaron el pensamiento crítico medieval de toda Europa: Donato y Diomedes. Fundamentalmente, concibieron la tragedia como una composición dramática caracterizada por un inicio alegre y un triste final, opuesto a la comedia que, por el contrario, tenía un inicio triste y terminaba felizmente. En cuanto a España, se encuentran concepciones análogas en Isidoro de Sevilla (560-636), quien en sus *Etymologiae* (18, 45) consideraba que el sujeto de la tragedia estaba constituido por hechos de la antigüedad, particularmente acciones políticas e historias del Rey: «tragicorum argumenta ex rebus luctuosus sunt» (*Ety*, 8.7), y que, sobre todo, abordaban desgracias de la fortuna, expuestos con estilo elevado; por otra parte, Juan de Mena, en el segundo preámbulo de su *Copilación en metro* (1438), escribía: «Tragedia es dicha la escritura que habla de altos hechos y por bravo y soberbio alto estilo: su manera es acabar en tristes y disastrosos fines»; y el Marqués de Santillana hablaba de «caídas de grandes reyes y príncipes».

Sobre la tragedia española del siglo XVI, véase: HERMENEGILDO, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español*. Barcelona, 1973, y *El teatro del siglo XVI*. Madrid, 1994. Otras observaciones en torno a este tema en FROLDI, Rinaldo. «Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español». En *Actas del IX Congreso de la AIH (agosto 1986)*. Frankfurt am Main, 1989, pp. 457-467.

Sobre el tema de la tragedia en la Edad Media, véase el excelente ensayo de Giacomo Cardinali y Gianni Guastalla en *Le Rinascite della tragedia*. Roma, 2006, pp. 125-166.

¹² Edición moderna: Juan de la Cueva. *Viaje de Sannio*. Cebrián, José (ed.). Madrid, 1990, p. 109, octava 56). Del mismo autor, relevante es su contribución en *Estudios sobre Juan de la Cueva*. Universidad de Sevilla, 1991, particularmente «Unas reflexiones sobre teoría y praxis dramática», pp. 125-138.

En Cueva, la estructura de la tragedia no se presenta como rígidamente unitaria ni sigue un orden diegético rigurosamente lineal, pero el drama presenta una estructura dividida en una sucesión de cuadros más bien orientados hacia una finalidad muy presente en el autor¹³.

El uso de la polimetría crea variedad y está siempre realizada según un riguroso control. Por lo tanto, debe rechazarse la afirmación de quienes consideran que una fundamental desidia habría llevado a Cueva a un uso desordenado de la métrica.

Así, a la variedad de episodios se suma este apropiado uso de la polimetría¹⁴ hábilmente utilizada con diversas finalidades expresivas, capaces de impresionar y asombrar al auditorio de acuerdo con un dictado conciso (ora solemne, ora humilde) en el seno de la misma caracterización de los personajes. Obsérvese, por ejemplo, cómo Almanzor se presenta de distintas maneras. Inicialmente aparece con un carácter orgulloso (y por momentos vanaglorioso), seguro en la afirmación de su poder, que ejercita con gravedad, pero después es despiadado cuando cruelmente le presenta a Gonzalo Bustos las cabezas degolladas de sus hijos. Sin embargo, en cierto momento, se transforma en un caballero de generosos sentimientos: siente piedad por el prisionero, lo libera e incluso le permite regresar a su tierra cristiana. En cuanto a Gonzalo Bustos, aparece configurado como un noble valiente, indignamente traicionado por su cuñado, Ruy Velázquez, y en la cautividad es virilmente capaz de soportar su desventura. De repente, atormentado por el espectáculo atroz de los hijos decapitados, se ve apresado por una ciega locura y cumple un desesperado gesto de rebelión: toma una espada y asalta a los guardias del Rey, quien, conmovido, generosamente le concede la libertad y le permite que retorne a su patria. Pero hay otro aspecto de su personalidad. En el coloquio amoroso con Zaida, al final de la primera jornada, Gonzalo Bustos se revela capaz de sentimientos exquisitamente tiernos, propios de un noble caballero

¹³ Sobre la unidad de las tragedias de Cueva: BATTLE, John W. *Dramatic Unity in the Plays of Juan de la Cueva* (tesis doctoral). Duke University, 1970; SIEBER, Harry. «Unity of action in Juan de la Cueva. *Los siete Infantes de Lara*». *Modern Language Notes*, 1973, LXXX, n. 2, pp. 215-232.

¹⁴ Versificación de *Los siete Infantes de Lara*:

I, 5 estancias de 14 versos (ABC BAC y Dee De FF), vv. 70; 13 octavas reales, vv. 104; 31 redondillas dobles vv. 248, total vv. 422.

II, 21 tercetos, vv. 64; 72 redondillas dobles, vv. 232; 1 redondilla, vv. 4, total vv. 300.

III, 7 estancias de 13 vv., (abc abc y Dee DfF) vv. 91; 16 redondillas dobles, vv. 128; 3 octavas reales, vv. 24; 8 redondillas dobles, vv. 64; total vv. 307.

IV, 15 octavas reales, vv. 120; 39 redondillas dobles, vv. 312; 11 octavas reales, vv. 88; total vv. 520 (versos 422+300+307+520=1.549).

En torno a la métrica de Cueva son de fundamental importancia: Morley S. Griswold. «Strophes in the Spanish Drama before Lope». En *Homenaje a Ramón Menéndez Pidal*. Madrid, 1925, pp. 520-531, y «Notes on Juan de la Cueva, versification and dramatic theory». *Hispanic Review*, VIII, 1940, pp. 213-218.

cortés. E incluso Almanzor, a su vez, es presentado de manera que pueda resultar grato al público, el cual no puede dejar de apreciar en él la sabiduría cuando, al saber que la hermana, Zaida, ha dado a luz a un bebé, fruto de su amor con el prisionero cristiano, supera la contrariedad inicial, acepta la realidad, convoca una fiesta y generosamente hace que sea criado en la Corte, en una feliz decisión que lo ennoblece.

Otro ejemplo de un acontecimiento en escena capaz de sugerir sorpresa es el intento de Zaida, que no resiste la circunstancia dramática del abandono, de impedir la partida de Gonzalo Bustos recurriendo a prácticas mágicas ineficaces¹⁵. En la tercera jornada, cuando ya libre el prisionero se despide, Zaida manifiesta su dolor en redondillas de marcado acento lírico. Y más adelante la reencontraremos cuando, incitada por el no apaciguado sentimiento amoroso que la liga al padre, le permite al hijo, Mudarra, que parta para hallarlo. De esta manera, Mudarra, tras encontrar al padre, cede a sus exhortaciones —aun cuando ha sido educado como musulmán—: rápida y sorprendentemente acepta convertirse al cristianismo¹⁶. Así, como cristiano, aparece ante el público cuando castiga a los traidores que habían ordenado matar a sus hermanos. Secuencias breves, representadas con vivacidad, de gran efecto espectacular para un público que conocía bien la leyenda tradicional basada en el motivo de la venganza y que se la encuentra ahora transformada en formas más cercanas a la propia sensibilidad y, por tanto, puede revivirla en consonancia con sus propios ideales.

No creo que se deba juzgar a Cueva (como se ha hecho muy a menudo) como fundador de un teatro ‘nacional’ y, en consecuencia, precursor de Lope de Vega¹⁷, sino sobre todo como un autor dramático sin duda dotado de originalidad, representativo de la cultura sevillana de su tiempo, de significativa importancia, si bien con algunos límites evidentes propios de una personal experimentación. Pongamos por caso los personajes, en los que no se profundiza sino que están sólo sumariamente apuntados: a Cueva le importa evocarlos, partiendo de una historia legendaria precedente, hacerlos actuar de modo que resulten cercanos al gusto del público, presentándolos en variedad de situaciones, con el fin de mantener viva la atención. Estas variaciones escénicas no me parece que sean acciones episódicas inconexas sino expedientes dramáticos que, bien mirado, manifiestan una búsqueda unitaria fundamen-

¹⁵ Se ha observado que Cueva tuvo presente la *Pharmaceutica* de Virgilio (*Egloga VIII*). El recurso a la magia y a los sortilegios es motivo recurrente en Séneca.

¹⁶ Por aquellos años, en Sevilla, se debatía el problema de la presencia de los moriscos, que tanto interesaba al público. En 1582, el Consejo de Estado intentó proceder con su expulsión, la cual sólo tuvo lugar en 1609. Véase BORONAT, P. *Los moriscos españoles y su expulsión*. Valencia, 1901; DOMINGO ORTIZ, Antonio, y VINCENT, Bernard. *Historia de los moriscos*, Madrid, 1978.

¹⁷ Este concepto crítico será vigorosamente afirmado a finales del siglo XIX y a principios del XX; véase nota 25.

tal, cuadros que en los *Infantes de Lara* confluyen en una coherente construcción dramática y, de manera sabia, se conjugan con la afirmación de valores morales y patrióticos.

No tenemos noticias precisas sobre la acogida que el público de Sevilla reservó a las obras dramáticas de Juan de la Cueva, ni tampoco sobre sus representaciones en otras ciudades españolas: por ello, tal silencio invita a pensar en una repercusión más bien limitada¹⁸. La única noticia cierta es que en 1603, en Barcelona, se publicó *El saco de Roma* que, evidentemente, es un libro dirigido a la lectura y que no sugiere la idea de una puesta en escena¹⁹. Igualmente sabemos que Cueva había programado, después de la edición de 1588 de sus *Comedias y Tragedias*, la publicación de una segunda antología de dramas, puesto que en 1595 había solicitado el permiso para editarla²⁰. Así también, son numerosos los pasajes de sus obras que revelan signos de disconformidad ante el escaso reconocimiento recibido, así como de la amargura dolorosa sufrida. En *Viaje de Sannio* (máscara en la que adora transfigurarse) imagina un viaje suyo al reino de Júpiter para tratar de obtener su ayuda, ya que en la tierra le ha sido negado el consenso y la recompensa que creía merecer. Mas le tocará aprender que la Virtud, que siempre lo ha guiado, no premia. Al final tendrá que escuchar una terrible sentencia:

La estimación y gloria que pretendes,
por las obras que al vulgo has divulgado,
sean tu menosprecio, infamia y duelo,
aunque por sí merezcan ser del Cielo

.....
tus faltas nunca veas remediallas,
ni la necesidad que así te aprieta,
y sobre todo, al fin mueras poeta

(*Viaje de Sannio*, I, V, Oda 92)²¹.

¹⁸ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. En *Orígenes del teatro español* (BAE, t. 2, P. 103), habla de las representaciones de Sevilla de los dramas de Cueva, las cuales se habrían repetido «en todas las ciudades del reino», pero no da ninguna noticia particular de estos espectáculos. Más recientemente se apuntó la posible difusión del teatro de Cueva en Giuliani, Luigi, «Un indicio del éxito del teatro de Cueva», *Anuario de estudios filológicos*, Universidad de Extremadura, 1998, XIX, pp. 241-248.

¹⁹ CRAWFORD, J. P. «The Edition of Cueva's Comedia del Saco de Roma». *Modern Language Notes*, 1929, XLIV, p. 389.

²⁰ CEBRIÁN, José. *Estudios sobre Juan de la Cueva*. Universidad de Sevilla, 1991, p. 131: «Cueva en 1595 hizo gestiones para sacar a luz una *Segunda parte*, al parecer sin resultado».

²¹ Son las palabras con las que, en la Corte de Júpiter, Momo despidió a Sannio, reenviándolo a la tierra.

Una cierta vacilación psicológica y la sospecha íntima de un desconocimiento de su obra se advierten también en la dedicatoria a Momo del volumen de las *Comedias y Tragedias*. No esconde el temor ansioso ante un infeliz éxito de su obra; la dedicatoria al dios de la crítica y del agravio aparece amargamente motivada por la esperanza de obtener lo contrario de cuanto él sospecha; cree que Momo se propone «desviarlo de la memoria de los hombres y sepultarlo en las tinieblas del olvido». Con la dedicatoria, Cueva demuestra que quiere aplacar al dios, y confía poder alejar de su libro las ásperas y habituales mofas de Momo.

En realidad, pocas son las muestras de alabanza de los contemporáneos: los más significativos son los versos que Cervantes le dedica en la *Galatea*, de 1584, mientras que Agustín de Rojas²² le atribuye el mérito de haber sido el primero en introducir «figuras graves» en la escena. Además, hay un soneto de Francisco Pacheco, previo al *Viaje de Sannio*, y existen los tercetos de Miguel Díaz de Alarcón que preceden a la edición de *Comedias y Tragedias* de 1588. Luego, sucesivamente impera el silencio: a lo largo del siglo XVII no queda recuerdo alguno de Cueva, olvido que en gran parte se prolongará en el siglo XVIII e incluso en el XIX²³. Sólo a finales del XIX y a principios del XX se dio un renacer del estudio en torno al teatro y la poesía de Cueva, tanto en Alemania²⁴ como en España, donde principalmente Menéndez Pela-

²² Cervantes, Miguel de, en *La Galatea*, VI, «Canto de Caliope», estr. 57:

Dad a Juan de la Cueva el debido
lugar... pues lo tiene merecido
su dulce musa y raro entendimiento.
Sé que sus obras del eterno olvido
a despecho y pesar del violento
curso del tempo, librarán su nombre,
quedando con un claro alto renombre.

ROJAS, Agustín. *Loa de la comedia*, 1603, en NBAE, Madrid, 1911, vol. XVIII, pp. 347-349, y en SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico. *Preceptiva dramática*. Madrid, 1971, p. 125, a propósito de la introducción de «figuras graves» en el teatro:

Fue el autor primero desto
el noble Juan de la Cueva;
hizo del Padre tirano,
como sabéis, dos comedias.

²³ Por lo general, pues, fue desfavorable, fruto del rígido clasicismo formal que triunfaba en la época. Recuérdense sólo las pocas alabanzas de Luzán y Montiano relativas sobre todo a ensalzar su estilo poético. En cuanto al gusto dominante por entonces, una significativa observación es aquella de Caso González, quien observó que Cueva ni siquiera fue tomado en consideración como un ejemplo de lengua literaria por los compiladores del *Diccionario de Autoridades* de la RAE (1726-1739). Este criterio se prolongará en el tiempo, ya que tampoco Corominas lo citó en su *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*. Véase Caso González, José. *El teatro de Juan de la Cueva*. Oviedo, 1968, p. 2.

²⁴ En Alemania, tras el estudio de SCHACK, Adolph F. *Historia de la literatura y arte dramática en España*. Mier, E. (trad. esp.), I, pp. 430-446. Aunque lamentaba su escasa

yo y Menéndez Pidal promovieron una reconsideración de su obra dramática, lo cual culminó en la decidida afirmación de que él fue un precursor de Lope de Vega y del teatro «nacional» español, interpretación que fue ampliamente aceptada²⁵.

Sin embargo, a tal juicio se opuso Marcel Bataillon en 1935, en un artículo que causó impacto. El estudioso ponía en duda la idea del influjo directo de Cueva sobre Lope y consideraba que la obra dramática del sevillano había gozado de cierto relieve crítico porque de ella, a diferencia de cuanto sucedía en la época, el autor había realizado una edición impresa²⁶.

Un año después, en 1936, el italiano Camillo Guerrieri Crocetti publicaba un voluminoso ensayo titulado *Juan de la Cueva e le origini del teatro nazionale spagnolo*, donde no afirmaba explícitamente que el autor hubiese sido un precursor directo de Lope de Vega, aun cuando reconocía en Cueva algunos motivos fundamentales en los que Lope habría profundizado, especialmente en cinco dramas ‘históricos’ en parte ligados a antiguas leyendas españolas²⁷.

Sólo en los años setenta del pasado siglo se retomaron los estudios sobre el poeta sevillano. Entre los primeros trabajos, destaca la tesis doctoral del americano John Battle, que se propuso el rescate de la obra dramática de Cueva²⁸.

aptitud dramática, Schack reconocía el talento poético de Cueva, la vivaz versificación y la eficaz producción de interesantes situaciones capaces de llamar la atención del público, aun cuando fuera episódicamente. Y más atentos a su producción lírica: Wulff, Fredrik A. «Poèmes inédits de Juan de la Cueva». En *Lunds Universitets Arsskrift*, 1887, III, pp. 1-61; WALBERG, Emmanuel. «Juan de la Cueva y su *Ejemplar poético*». En *Lunds Universitets Arsskrift*, 1904, XXXIX, pp. 1-113.

²⁵ En España, MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Estudios sobre Lope de Vega*. Santander: CSIC, 1949, p. 294, afirma: «no puede negarse a este ingenio incompleto el título de precursor el más inmediato de Lope»; MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. En *La leyenda de los Infantes de Lara*, 1934², pp. 177-178, reconoce que el mérito de que Cueva introdujera los romances en algunos de sus dramas constituye «una etapa decisiva en la historia del teatro español, al comienzo de su nacionalización».

La idea fundamental fue retomada por ICAZA, Francisco A. En su edición de las *Comedias y Tragedias* de Juan de la Cueva. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1971, p. LVI, «una de las mejores glorias de Juan de la Cueva es haber sido el iniciador y en cierto modo el maestro de Lope de Vega».

²⁶ BATAILLON, Marcel. «Simples réflexions sur Juan de la Cueva». *Bulletin Hispanique*, 1935, XXXVII, pp. 329-336.

²⁷ GUERRIERI CROCETTI, Camilo. *Juan de la Cueva e le origini del teatro nazionale spagnuolo*. Torino, 1936, afirma que la crítica «ha troppo frettolosamente giudicato piuttosto negativamente il teatro di Cueva ma ch'egli nei suoi drammi ha fatto penetrare ideali e sentimenti cari a tutti e particolari atteggiamenti di vita» (p. 118).

²⁸ BATTLE, John W. *Dramatic Unity in the Plays of Juan de la Cueva*. Durham: Duke University, 1970. Se trata de un atinado análisis de la producción dramática de Cueva. Un vasto capítulo lo dedica a los *Infantes de Lara* (pp. 53-97). El autor muestra su acuerdo, oponiéndose a la crítica de Bataillon, con cuanto había apuntado Wardropper, quien consideraba oportuno «valorar la obra de Juan de la Cueva fuera de la historia literaria, juzgar el

Original pero discutible resulta la impostación del amplio ensayo de Anthony Watson²⁹, mientras que Richard Glenn, en una extensa y diligente monografía, se detuvo en toda la producción literaria de Cueva³⁰. Harry Sieber analizó en profundidad el texto de los *Siete Infantes de Lara*, tragedia que juzgó dotada de una estructura bien delineada que conduce a una segura unidad de acción³¹. En varios artículos y en obras de conjunto sobre la tragedia española del siglo XVI, Alfredo Hermenegildo se ocupó igualmente de Cueva³².

mérito intrínseco de sus obras» («Juan de la Cueva y el drama histórico». *NRFH*, 1955, IX, 2, pp. 149-155), y así, mediante esta tragedia, se propone reconsiderar sobre todo la figura del dramaturgo, poco estudiada y demasiado denigrada. Insistiendo en el valor moral que caracteriza toda su obra, considera que está particularmente vivo en los *Infantes*, que se alejan de la tradición histórico-legendaria medieval para acercarse a una visión renacentista histórico-cristiana. De tal modo, lo de Cueva es una invitación al público para que reflexione sobre precisos valores éticos.

²⁹ WATSON, Anthony. *Juan de la Cueva and the Portuguese Succession*. London, 1971. Se trata de un vasto ensayo de carácter prevalentemente histórico que afronta la obra teatral de Cueva desde un punto de vista esencialmente político. Para el autor, Cueva pertenecería a un movimiento de oposición a Felipe II relacionado con su conquista de Portugal. Ya he tenido ocasión de expresar mi juicio contrario a esta tesis en un artículo de 1999 (véase n. 4). En cuanto al análisis de Watson sobre *Los siete Infantes de Lara*, me parece impropio establecer, como él hace, en el episodio de la primera jornada (relato de la batalla de Almenara y de la muerte de los Infantes), un paralelismo con la desastrosa derrota de Don Sebastián, Rey de Portugal, en la batalla de Alcázar-Kabir, llegando a advertir una traición similar: Ruy Velázquez habría favorecido la muerte de los Infantes como Felipe II sostuvo la derrota y la muerte del rey portugués.

³⁰ GLENN, Richard. *Juan de la Cueva*, New York, 1973.

³¹ SIEBER, Harry. «Unity of action in Juan de la Cueva's. *Los Infantes de Lara*», *Modern Language Notes*, 1973, LXXXVIII, n. 2, pp. 215-232. Como Wardropper y Battle, el autor considera oportuno valorar la tragedia en su estructura intrínseca. La encuentra coherente: Cueva no es un improvisador, como algunos han afirmado, no comparte la interpretación de sus dramas como alegoría política, sino que desarrolla un análisis estructural que cree que puede llevar a reconocer una ordenada realización artística.

³² En sus principales aportaciones (*Los trágicos españoles del siglo XVI*. Madrid, 1961; *La tragedia española del Renacimiento*, Madrid, 1973, y *El teatro del siglo XVI*, Madrid, 1996), Alfredo Hermenegildo examinó las tragedias de Cueva según los tradicionales criterios críticos que se remontan a Menéndez Pidal. En un ensayo más reciente («Juan de la Cueva y la plasmación textual de la teatralidad en el drama histórico». *Anejos de Rilce*, 21, Universidad de Navarra, 1998), se acerca a la interpretación «política» de Watson. Para él, Cueva –con Bermúdez, Argensola y Virués– se incluye en la nómina de «autores de la periferia peninsular» que «descubren en sus tragedias finiseculares las marcas destructoras de una autoridad real ejercida de modo tiránico y sanguinario» (como sería la de Felipe II); opinión reafirmada por Hermenegildo en «La presencia de la dinámica trágica en el teatro del siglo XVI». *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*. Universidad de Navarra, 2008, pp. 13-34). No me parece aceptable esta interpretación de tipo «político» hacia Cueva, autor que considero el más alejado de todos de una visión y preocupación «política» y cuesta trabajo distinguirlo como opositor de Felipe II. Sobre este tema léase también KAHN, Aaron M. «Moral opposition to Philip in Pre Lopean Drama». *Hispanic Review*, 2006, 74, 3, pp. 227-250. También este trabajo establece un estrecho contacto del teatro trágico español de finales del XVI con la realidad histórico-política epocal. La tragedia de

Particularmente interesante es un ensayo de Jean Canavaggio, que, reafirmando la idea de Bataillon de que Cueva no pueda ser considerado un precursor absoluto de Lope, amplía su investigación con nuevos textos teatrales encontrados que amplían el panorama de la producción de fin de siglo y ofrecen un punto de arranque para nuevas investigaciones y reflexiones³³. Asimismo, un aspecto particular de la obra es objeto de estudio en el artículo «Women and The Tragic Family of Men in Juan de la Cueva's *Los siete Infantes de Lara*», de Margaret R. Greer³⁴.

Por todo ello, considero oportuno señalar las importantes y loables iniciativas adoptadas en la patria misma del poeta, encaminadas a publicar sus textos: aludo a la *Tragedia de la muerte de Virginia y Appio Claudio*, análisis estructural y escénico, publicada en 2004 en los Cuadernos de Teatro Andaluz del siglo XVI, por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, y la reciente edición (2008) de la *Comedia y Tragedia del Príncipe Tirano*, en la misma colección, al cuidado de Mercedes de los Reyes Peña y María del Valle Ojeda.

En consecuencia, se va abriendo una nueva e importante etapa del interés crítico en torno a las obras dramáticas de Cueva, con el objetivo de investigar sus originales caracteres y valores; al mismo tiempo, tengo la esperanza de que se desarrolle un más atento y profundo estudio de la realidad histórica y cultural en la que aquellas obras fueron concebidas y escritas.

En el caso de los *Infantes de Lara* se aprecia el empeño del poeta por mezclar motivos de la tradición medieval y la humanista de su cultura, a la búsqueda de una nueva visión personal. Sin embargo, Cueva, apartado en su Sevilla, participa sólo en parte del clima que, a mitad de siglo, se había iniciado en Europa cuando, en contraposición con la ideal cósmica armonía que había caracterizado el primer Renacimiento, habían aparecido nuevas exigencias ideológicas, morales y estéticas que la dolorosa realidad venía sugiriendo.

Cueva *El príncipe tirano* contiene una cadena de horrendas manifestaciones tiránicas, si bien más que de carácter propiamente político son de maldad personal, de un orgullo desenfrenado que lleva a un afán disparatado de manifestaciones de potencia que hacen pensar en el modelo giraldiano del *Orbecche* (no sin influencias senecanas), donde el tirano Sulmone, contra su hija y su marido (casados contra su voluntad), e incluso contra sus hijos, comete todo tipo de fechorías, hasta que muere a manos de su propia hija.

En cuanto a *Los siete Infantes de Lara*, me cuesta encontrar motivaciones relacionadas con hechos históricos contemporáneos (que los apuntes críticos suponen y no documentan). Ante todo, a mí Cueva me parece más bien el autor lo más alejado de todos de una visión «política» de oposición a Felipe II. Sobre todo, es un literato que vive en un retiro humanístico, encerrado en su «torre de marfil».

³³ Cito el ensayo de Jean Canavaggio, «Nuevas reflexiones sobre Juan de la Cueva». *Edad de Oro*, 1997, XVI, pp. 99-108, que reafirma la tesis de Bataillon: no considera a Cueva precursor de Lope, señala recientes descubrimientos de autores teatrales contemporáneos y propone nuevas indagaciones.

³⁴ GREER, Margaret R. «Women and The Tragic Family of Men in Juan de la Cueva's *Los siete Infantes de Lara*», *Hispania*, 1999, 82, n. 3, pp. 472-480.

Diría que Cueva advirtió la crisis entre un culto humanístico en decadencia y las nuevas exigencias, si bien no consiguió acogerlas en profundidad ni vivificarlas personalmente. Por ello se debatió en una difícil experimentación que no consiguió resolverse completamente en una realidad artística decididamente original: reaccionó por medio de reflexiones esencialmente éticas propuestas al auditorio en escena. A diferencia de otros autores españoles, a quienes en años cercanos a los suyos les tentaron las vías de la tragedia (como Argensola, Artieda y Virués, llevando en sus experimentaciones una más viva participación de su dramática realidad contemporánea), Cueva permanece ligado mayormente a la cultura literaria (a veces un poco libresca) de su juventud, y trata de salvarse con la afirmación de valores que considera absolutos.

Por parte de algunos críticos, se ha tratado de ligar la tragedia de fin de siglo con una categoría ideal y estilística, la del horror, es decir, con un motivo que se encuentra en la época en diversos campos artísticos y que es preludio de un gusto y de un estilo que será definido barroco. En Cueva no faltan presencias de este motivo en algunos momentos y situaciones particulares. Así, por ejemplo, en los *Infantes*, el horror se manifiesta abiertamente en la escena, de la segunda jornada, de la presentación al padre por parte de Almanzor de las cabezas degolladas de los Infantes y, más adelante, en las escenas finales de la cuarta jornada con las ejecuciones impetuosas de los traidores a manos de Mudarra. Pero no me parece que el horror sea el tema dominante de la tragedia. Solamente aparece en algunos episodios, por lo general a partir de fuentes literarias: el principal empeño de Cueva se resolvería, pues, en un elaborado estilo capaz de suscitar *admiratio*.

Sobre todo, dominan las manifestaciones de una sincera conciencia moral y de esa templanza³⁵ que, en el *Prólogo a Momo*, Cueva considera exigencia fundamental de sus dramas. No pierde ocasión para exaltar la preeminencia de los valores cristianos por encima de los paganos o musulmanes, no duda al condenar la superstición, la vanidad de las cosas mundanas, el exasperado orgullo militar del rey Almanzor y del general Gálvez, y es también absoluto al alabar algunos valores profundos como la fidelidad amorosa de Zaida o la sabia integridad pretrarquescas) trata de estimular la participación de los espectadores, exaltando los valores de la lealtad, de la fe religiosa, del sentido de la justicia, y se aleja de la política: por tal motivo, no creo que pueda ser adscrito al grupo de los opositores a Felipe II, soberano al que, por el contrario, él estima como sabio y de inquebrantable fe católica (véase n. 29).

Así, en los *Infantes*, con este objetivo de transformación del tema medieval en una visión más cercana al gusto y a la sensibilidad de su tiempo, no se puede negar que a veces incurra en algunos despropósitos o incongruencias que

³⁵ «La templanza de más de las muchas excelencias que tiene, es abrazada (según Cicerón) de la fortaleza, justicia y prudencia». Prólogo a Momo, p. 5.

perjudican su no siempre profunda construcción trágica. Obsérvese, por ejemplo, el retrato que presenta de Mudarra: hay contradicciones, el exceso juvenil demasiado violento y la casi obsesiva ansia de venganza, que no se ligan a su presentación como justiciero guiado por la Providencia y quizá son sugeridas por la voluntad de sorprender al público. En esa dirección se sitúa igualmente el arrepentimiento de Ruy Velázquez cuando, al ver ya el fin cercano e inevitable, se conmueve y confiesa su culpas y pronuncia palabras que reconocen la muerte segura como un castigo merecido, determinado por una justa voluntad divina. La situación parece impropia e incoherente del personaje, tal como antes había sido presentado, y más bien parece una ingenua conclusión pensada para acercar a un público heterogéneo. También suena impropia la total y brutal indiferencia de Mudarra cuando asiste a la muerte de Doña Lambra entre las llamas de su casa que arde (¿existe tal vez una explícita voluntad de aludir a la justa condena de la traidora presa de las llamas infernales?):

si saltas, has de dar sobre mi espada
si te quedas allá has de abrasarte.
muere, traidora, que tu muerte agrada
a tierra y cielo.

Por otro lado, queda siempre un juicio positivo para los innegables méritos formales y estructurales del texto de la tragedia, aparte del valor que se le atribuye, impropriamente y con frecuencia, de haber sido precursor de la comedia nueva de Lope de Vega. No pueden negarse, a pesar de sus carencias e ingenuidades dramáticas, los méritos de su empeño en la construcción de un teatro trágico casi inexistente en España. Llegó a celebrar las «mil tragedias» de Mal Lara que, probablemente, fue su maestro, aun cuando no nos es posible establecer una comparación precisa por la ausencia de textos de las tragedias de Mal Lara.

Se le debe reconocer, en su indagación trágica, tanto la vigorosa apuesta por la educación de un público poco preparado, sobre todo a través de la valorización insistente de la palabra puesta en la escena, como por la atención llevada a un nuevo movimiento escénico en el uso de una retórica intelectualmente buscada pero también, a veces, de cierta inmediatez realista. Sin duda, su teatro trágico lo es de denso valor literario y, por ello, a veces, un tanto elitista, un teatro que para su público fue una conquista bastante difícil. Al final, sabemos que no tuvo éxito (al igual que cuanto les sucedió a otros autores contemporáneos suyos, empeñados en la creación del género trágico en España). El público no captó el experimento innovador y prefirió orientarse hacia una solución teatral distinta, la de la *comedia nueva*, sobre todo la realizada por Lope de Vega.

Fecha de recepción: 14 de mayo de 2009

Fecha de aceptación: 16 de noviembre de 2009